

La frontera México - Estados Unidos como paradigma intercultural I: la herida abierta. Cine e interculturalidad

MARÍA LUISA ORTEGA

Estas páginas pretenden explorar algunos de los imaginarios con los que el cine ha representado la frontera que liga y separa a Estados Unidos y México, una frontera que, mucho más allá de su naturaleza geo-política, puede considerarse un laboratorio de producción intercultural. Tres serán los ejes de reflexión: el concepto de miscegenación (biológica y cultural) como metáfora y articulador de relatos cinematográficos sobre la frontera; las narrativas filmicas en la ficción y el documental en torno al acto de cruzar la frontera hacia el Sur; y las formas populares del cine chicano y mestizo contemporáneo.

This shuttling in-between frontiers is a working out of and an appeal to another sensibility, another consciousness of the condition of marginality: that in which marginality is the condition of the center.

TRINH T. MINH-HA, *When the Moon Waxes Red*, 1991

El concepto de frontera se ha convertido en los últimos años en el tropo más caro de los estudios de la interculturalidad, una categoría teórica de la posmodernidad pero también expresión de la experiencia cotidiana, del habitar en los márgenes y en el «entre» de los espacios tradicionalmente homogéneos de la identidad (nacional, cultural, de género) cuyos umbrales se hacen cada vez más inciertos, una categoría que obliga a pensar de forma diferente los límites y relaciones entre centros y periferias, tradición y modernidad, la hegemonía y la naturaleza subalterna de conformaciones socio-culturales. La conciencia contemporánea de esa condición da lugar a una parte importante de las expresiones artísticas y cinematográficas en nuestros días, de obras como las de Trinh T. Minh-ha, cineasta fronteriza e híbrida por excelencia con cuyas palabras iniciábamos estas páginas, que define sus trabajos como *boundaries events*.

En este contexto, la frontera entre México y Estados Unidos condensa la virtualidad de ser a un mismo tiempo expresión conspicua de la experiencia contemporánea de las hibridaciones culturales y un espacio geopolítico cargado de una larga historia, donde la experiencia fronteriza posee más de un siglo y medio de historia tanto para los chicanos como para los mexicanos que viven a lo largo de misma. Diríamos que esta línea artificialmente trazada en 1848 por el Tratado de Guadalupe, que convirtió de la noche a la mañana a muchos en extranjeros en su propia tierra, es «la frontera» por excelencia. A la sazón, el *Webster's Dictionary* nos ofrece como definición de la acepción consignada con el artículo determinado (*the border*): «la frontera que separa México de Estados Unidos». Y Nestor García Canclini, desde uno de los proyectos intelectuales más consistentes de entre los empeñados en trazar las nuevas cartografías de la interculturalidad, identifica la ciudad fronteriza de Tijuana como uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad, lugar privilegiado de las manifestaciones que brotan de los cruces, y óptimo para estudiar los conflictos y tensiones generados por las migraciones y los cir-

cuitos de producción simbólica que plantean en nuevos términos las viejas cuestiones sobre la identidad y la apropiación del saber y el arte.¹

Porque este umbral geopolítico no separa únicamente dos países; su significado metafórico remite al espacio en el que desde mucho tiempo atrás se miran, se enfrentan y confrontan dos mundos. Por ello, la escritora chicana Gloria Alzaldúa habla de la frontera México-Estados Unidos como de una herida abierta donde el tercer mundo se confronta con el primero, una herida que sangra hasta producir un tercer país, una cultura fronteriza configurada por todos aquellos que cruzan los límites de la «normalidad».² Más allá de la realidad geopolítica, la frontera se nos presenta como un espacio de re-definición de la hegemonía y sus márgenes al reubicar nuestra atención en un espacio descentrado donde se encuentran las culturas, ya sea para reconocerse, negarse o hibridarse.

El cine fue siempre una suerte de frontera, unas veces en el sentido anglo-americano de *frontier* ligado a la conquista, a la expansión industrial y a la colonización de imaginarios ajenos; otras, en el sentido de ese «border» en el que se encuentran y negocian con los públicos las representaciones de la identidad entre las culturas y en el que las categorías estables (géneros, estrellas) han estado siempre sometidas a procesos de desestatización e hibridación. Y lo ha sido de manera privilegiada para el encuentro y la confrontación entre esos dos mundos cosidos por la herida abierta. Carlos Monsiváis nos mostró de qué forma el cine de Hollywood introdujo la conciencia planetaria, sueños y aprendizajes insospechados, en unos espectadores latinoamericanos que se internacionalizaban y nacionalizaban en cada sesión, experimentaban un proceso de modernización gracias al ordenamiento paralelo a la política que el cine propicia traducido en una «americanización» consustancial a la generación de los cines nacionales, que construirán sus mitologías traduciendo y admirando los géneros y estrellas del cine americano. «No es que los imitemos, es que son los únicos espejos a nuestra disposición» —nos dirá Monsiváis ventrílocuo de esos públicos populares que se reconocen en los gestos y modos de hablar del firmamento cinematográfico latinoamericano.³ Pero del mismo modo el cine norteamericano fue un primer espejo en el que el otro mundo se veía o no representado, un centro de representación frente al que generar modelos alternativos y negociar experiencias culturales marginales o fronterizas.

Asumiendo el espacio cinematográfico como ese lugar de negociaciones y encuentros culturales, estas páginas pretenden explorar un pequeño conjunto de *topoi* con los que el cine ha manejado la experiencia de la frontera, de esa frontera por antonomasia que separa/liga México y Estados Unidos, y el cruce entre dos mundos. En los últimos años se ha generado una importante bibliografía con diferentes parámetros de estudio, desde la representación de latinos y chicanos en el cine hegemónico y los modelos cinematográficos chicanos de resistencia⁴ a exhaustivos inventarios del cine sobre la frontera,⁵ pasando por trabajos diversos sobre las imágenes de los procesos migrato-

1. Cf. Néstor García Canclini y Patricia Safa, *Tijuana: la casa de toda la gente*, México, ENAH-UAM-Programa Cultural de las Fronteras, 1989, y Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

2. Gloria de Anzaldúa, *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 1987.

3. Carlos Monsiváis, «South of the Border, Down Mexico's Way. El cine latinoamericano y Hollywood», *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

4. Chon Noriega, *Chicanos and Film. Representation and Resistance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, y *Shot in America: Television, the State and the Rise of Chicano Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000; Linda Fregoso, *Bronze Screen. Chicana and Chicano Film Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993 y Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film. Stereotypes, Subversion and Resistance*, Austin, University of Texas Press, 2002.

5. Norma Iglesias, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, Tijuana, California, El Colegio de la Frontera Norte, 1991, 2 volúmenes.

rios.⁶ De ahí que, frente a la tentación de volver sobre la cartografía de estas problemáticas o de realizar un recorrido por títulos emblemáticos de determinados ámbitos de producción, vayamos a visibilizar un conjunto reducido de films, realizados en diversas geografías, momentos y sistemas de producción, a través de tres pequeñas mirillas que reordenan este infinito universo de límites inciertos.

I. La miscegenación como problema: de mestizos y chicanos

Los regímenes clásicos de la identidad nacional, étnica y cultural han mirado siempre con recelo la miscegenación. El sentimiento de desprecio o de amenaza social ha planeado sobre la representación de aquellos sujetos híbridos física o culturalmente, encarnaciones en suma de la frontera. El primer bruñidor de estereotipos filmicos, el cine de Hollywood de las dos primeras décadas del siglo, plagó sus relatos de *greasers*, personajes de origen mexicano, oscuros, violentos, traidores y criminales, y de vampiresas y peligrosas seductoras de piel oscura, que remitían a menudo a ese gran colectivo de mexicanos que la frontera había convertido en «minoría» y habían quedado atrapados entre dos mundos. Estos personajes ponían a prueba al *cowboy* blanco de buen corazón en todo un conjunto genérico del que se alimentaría el *western* clásico. A pesar de las protestas políticas y sociales que desde el otro lado de la frontera se formulaban contra estas representaciones denigrantes, las narrativas generadas por el cine mexicano sobre los mexicano-americanos tampoco fueron benévolas. La imagen de los «pochos» (chicanos) manifestaba el recelo por sus maneras agringadas, resultado de la pérdida de su identidad (mexicanidad), al igual que la amenaza de «contaminación» cultural (léase también moral) que en el norte sufrían los sujetos inmigrantes era un lugar recurrente en aquellas películas que abordaban la cuestión.⁷ Del mismo modo, las narrativas norteamericanas socialmente conscientes y políticamente correctas de la asimilación representarán la hibridación cultural como una pérdida, como un precio a pagar por la nueva ciudadanía: la asimilación resulta en una suerte de sacrificio que devendrá en el mejor de los casos en renuncia a valores culturales originales, en el peor, en la muerte física.⁸

Sed de mal (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), película fronteriza por excelencia, es un excepcional panóptico reflexivo sobre los estereotipos y las narrativas de Hollywood sobre la frontera y sus pobladores, especialmente respecto a la figura del mestizo. Trabajando a partir de ellos y de nuestras expectativas, lejos del aparente refuerzo de los arquetipos, Welles opera desestabilizándolos a través de la auto-conciencia, generando «un verdadero texto fronterizo, que no oculta las heridas evidentes en la frontera».⁹ Recordemos que el odio racial del detective Hank Quinlan (Orson Welles) no tiene por objeto al mexicano diríamos puro —el agente «Mike» Vargas (Charlton Heston)— que «no parece mexicano», como espeta Quinlan en el primer encuentro entre ambos, sino

6. Daniel R. Marciel y María Rosa García-Acevedo, «The Celluloid Immigrant. The Narrative Films of Mexican Immigration» y María Herrera-Sobek «Undocumented Mexican Immigrant Film and the Mexican/Chicano Ballad», en David R. Marciel y María Herrera-Sobek, *Culture Across Borders. Mexican Immigration and Popular Culture*, Tucson, The University of Arizona Press, 1998 y Martin Lienhard, «Hacia el norte: migración y cine» en Ingrid Wehr (ed.), *Un continente en movimiento. Migraciones en América Latina*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Werumert, 2006.

7. Cf. David R. Marciel, «Ponchos and Other Extremes in Mexican Cinema; or, El cine mexicano se va de Bracero, 1922-1963», en Chon Noriega, *Chicanos and Film*, op. cit., pp. 94-113, y los trabajos de Marciel y García-Acevedo citados.

8. Charles Ramírez Berg, «Bordertown, The Assimilation Narrative, and the Chicano Social Problem» y Kathleen Newman, «Latino Sacrifice in the Discourse of Citizenship», ambos en Noriega (ed.), *Chicanos and Film*, op. cit., pp. 29-45 y 59-73.

9. William Anthony Nericcio, «Of Mestizos and Half-Breeds. Orson Welles's *Touch of Evil*», en Chon Noriega (ed.), *Chicanos and Film*, op. cit., pp. 47-58.

al mestizo, a todos aquellos de la misma estirpe híbrida del hombre que asesinó a su mujer tiempo atrás. Pero no es la instancia enunciativa del film la que construye al mestizo como amenaza social y asesino nato, sino el personaje Quinlan, al igual que será Susan, la recién casada esposa americana de Vargas, quien percibirá al joven méxico-americano-italiano que la aborda en la calle en los primeros minutos de la película como una amenaza sexual. El joven, al que Susan llamará instintivamente «Pancho» sin conocer su nombre, es construido como arquetipo de la virilidad y la agresividad erótica del latino, que amenaza con desestabilizar los deseos sexuales legítimos, desde las preconcepciones de la señora Vargas, cuando la trama desvelará de forma inmediata que, en ese momento, sus intenciones son muy otras. Y la frontera del lado sur, ese lugar donde los gringos van a saciar los instintos y vicios prohibidos en bares y prostíbulos, convertida por el cine en el lado oscuro del alma, «no es el verdadero México», en boca de Vargas. Los juegos de construcción, los estereotipos y temores con los que aquellos supuestos detentadores de una identidad pura (anglos y mexicanos) perciben la realidad fronteriza y a sus mestizos habitantes, así como el enrarecido ambiente generado por la condena tácita, atávica del matrimonio mixto de los Vargas, planean pero de forma auto-consciente y delegada en los actantes en el film de Welles.

Dos años antes de *Sed de mal*, el cine americano ha dado a luz dos films con Texas como espacio mítico y metáfora del presente y el futuro de Estados Unidos: *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), en el que implosionan los complejos paradigmas de inscripción de lo racial en el cine de Ford con los que se aborda la identidad norteamericana en términos multiculturales;¹⁰ y *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956), definido por Ramírez Berg como «fantástica anomalía» en lo que a representación de la historia de los territorios fronterizos y de los chicanos se refiere.¹¹ No sólo afirma explícitamente la naturaleza de Texas como un territorio robado a México, sino que el herebero del emporio petrolífero de la familia Benedict será un mestizo, el nieto del protagonista, Brick Benedict Jr. (Rock Hudson), como si el futuro de Texas pasara necesariamente por la miscegenación.

Cuarenta años después de la construcción de estos relatos, Texas será de nuevo el territorio cinematográfico de una de las más explícitas reflexiones sobre la frontera y sus híbridos biológicos y culturales, *Lone Star* (John Sayles, 1996). De nuevo el *thriller*, como en *Sed de mal*, es el género con el que hurgar y excavar (el film se inicia literalmente con una excavación) en los males de la herida abierta, la Frontera, nombre del pueblo ficticio en el que se desarrolla la trama, y ejerciendo un voluntario borrado de esa otra temporal para contagiar el presente con el pasado.¹² En la frontera, diversas historias individuales de sujetos complejos pertenecientes a diferentes etnias y culturas se entrecruzan y generan ecos con la historia colectiva para abordar la crisis del multiculturalismo y la naturaleza cambiante de las líneas de demarcación generadas socialmente. De todas ellas, la historia de amor entre el sheriff blanco Sam Deeds y la profesora chicana Pilar Cruz es el epítome del sueño de miscegenación (de sociedad intercultural) deseado pero frustrado en la esterilidad. Pilar es el resultado de la relación extramatrimonial entre su madre —prototipo de méxico-americana conservadora que desprecia al nuevo inmigrante mexicano olvidando, y ocultando, su pasado— y del padre de Sam, resultando el amor entre ambos, como en los buenos melodramas, un incesto inconsciente, tal

10. Véase el espléndido análisis de Charles Ramírez Berg, «The Margin as Center: The Multicultural Dynamics of John Ford's Westerns», en *Latino Images in Film*, op. cit., cap. 6.

11. Charles Ramírez Berg, «Bordertown, The Assimilation Narrative, and the Chicano Social Problem», art. cit.

12. Véase la entrevista de Dennis y Joan West, «Borders and Boundaries: An Interview with John Sayles», *Cineaste*, vol. 22, n.º 3, diciembre de 1996.



Alambrada, de Abraham Colás

vez, como señala Sam S. Girbus, metáfora de Texas y, por extensión de los Estados Unidos, donde el otro étnico puede ser un miembro de la familia.¹³ La conciencia del incesto no pondrá fin a la relación, el amor no ha muerto entre ellos, pero de él no surgirá hijo alguno. La miscegenación, un sueño deseado pero al fin infértil.

II. Cruzando la frontera... hacia el sur

Son muy numerosos los relatos cinematográficos que reconstruyen el acto de atravesar físicamente la frontera. Las narrativas de la inmigración acostumbran a hacerlo como la aventura peligrosa del cruce en dirección norte, plagada de esperanzas y miedos, de muertes y traiciones (la figura del *coyote* o *pollero*, que vive del tráfico, es recurrente como el pérfido que se mueve en esa tierra de alambres y patrullas), pero un acto al fin voluntario. En diversas manifestaciones del cine chicano, el viaje en dirección inversa se representa asociado al redescubrimiento de las raíces culturales o a la toma de conciencia política, si bien la acción suele ser involuntaria, forzada en muchas ocasiones por una «repatriación» ilegal: ciudadanos americanos, como María

13. Sam B. Girbus, «*Lone Star*. An Archeology of American Culture and The American Psyche», en *America on Film. Modernism, Documentary and a Changing America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

en *My Family/La familia* (Gregory Nava) o Rudy en *Born in East L.A.* (Cheech Marin, 1987), son «repatriados» sencillamente por el color de su piel, una situación absurda convertida por Cheech Marin en dispositivo narrativo privilegiado para ese humor paródico y subversivo, instrumento de crítica político-social que lo entronca con Tin Tan y el mejor Cantinflas.¹⁴

Ahora bien, existen otros actos cinematográficos voluntarios de cruzar al sur de la frontera, y sin duda alguna los documentales de la directora chicana Lourdes Portillo son el mejor exponente no sólo de dicha voluntad, sino de la afirmación autoconsciente de su identidad doblemente fronteriza (como chicana y lesbiana) y de la supuración en sus formas filmicas de esa condición mestiza e intercultural, para dar a luz formas filmicas en la que los géneros populares y el cine documental desdibujan sus fronteras. En *La ofrenda* (Lourdes Portillo y Rosa Muñoz, 1989), la celebración del Día de los Muertos es representada a ambos lados de la frontera, primero en México, a donde las realizadoras «regresan» en busca de sus raíces mestizas, después en San Francisco, donde desde la década de 1970 artistas latinos y comunidades chicanas han revivido los ritos como forma de reafirmación cultural y, finalmente, en la alternancia de imágenes filmadas en uno y otro espacio construyendo el *collage* cultural de una comunidad que disuelve las fronteras geo-políticas. La voz *over* femenina en primera persona (con texturas poéticas y autobiográficas) marca la tonalidad distintiva del film, aunque la voz de autoridad masculina aún no ha desaparecido. Y bajo todo ello, en la película puede leerse, como hace Linda Fregoso en *Bronce Screen*, un subtexto sobre la identidad de género que subvierte los regímenes tradicionales (el hombre ritualmente vestido de mujer) y, en suma, de la amenaza de muerte (el sida) que planea sobre la comunidad homosexual.

Lourdes Portillo traspasa la frontera en dirección sur de nuevo en *El diablo nunca duerme* (*Devil Never Sleeps*, 1994), buscando desvelar los misterios que rodean la muerte de su tío Oscar, un rico hombre de negocios de Chihuahua. El mero cruce de la frontera en los primeros minutos de la película es todo un juego irónico sobre la exaltación sentimental vinculada a la simbología nacional (la gran bandera mexicana, la música), con las habituales angulaciones y quiebras de la horizontalidad de la imagen características del cine de Portillo. La primera persona del singular, la propia Lourdes Portillo, ha ocupado ya todo el espacio de la enunciación, y a través de ella se nos sitúa en los ejes genéricos del film, indisociables de su identidad: imposible pensar la realidad a la que se va a enfrentar sin los exvotos de la religiosidad popular mexicana y los melodramas y culebrones a cuyas formas de contar se ha entregado desde niña. Porque *El diablo nunca duerme* opera la hibridación entre el *thriller* y el melodrama en el espacio filmico del documental, subvirtiendo reflexivamente todos ellos. Como espectadores de un *thriller* o de un documental clásico veremos nuestras expectativas frustradas: nunca conoceremos la verdad última (¿acaso existe?), sino las múltiples versiones de la historia que se generan para explicar la muerte del tío Óscar. Por todo ello, para Ramírez Berg el film es un verdadero tratado posmoderno de la alienación mexicano-americana ilustrando ese estar atrapado en el «entre» sin posibilidad de anclaje en uno u otro lado de la frontera.¹⁵ Sin embargo, antes que la alienación o la imposibilidad de un lugar de identificación, ambas categorías negativas, el film hace una afirmación positiva, auto-consciente, de la naturaleza intercultural de las herramientas con las que representamos el mundo que nos circunda, con sus fracturas y sus agarraderos en la tradición o en la modernidad, en lo culto y lo popular. De ahí que disfrutemos igualmente de los retruécanos melodramá-

14. Cf. Linda Fregoso, «Humor as Subversive De-construction. *Born in East L.A.*», en *Bronce Screen*, op. cit., cap. 3.

15. *Latino Images in Film*, op. cit., p. 213.

ticos (las rencillas y odios que toda familia esconde), de los guiños al *film noir* o del complejo dispositivo reflexivo sobre la identidad. Todos estos juegos pasarán a un segundo plano cuando Portillo decida enfrentarse y compartir el dolor por las muertes de mujeres en Ciudad Juárez. En *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2000) el tono de vendrá más sobrio, la puesta en escena documental más clásica, y la frontera nos mostrará otro de sus rostros: la impunidad.

Tres mujeres extraviadas en busca de la identidad y de una tierra prometida inexistente comparten el protagonismo de *El Jardín del Edén* (María Novaro, 1994, México) con la frontera San Diego-Tijuana como escenario. La chicana Liz se instala en Tijuana para organizar una retrospectiva de arte chicano en la ciudad: desubicada en una lengua y cultura de la que supuestamente procede, pero en la que es incapaz de reconocerse y expresarse, llora frente a la pantalla del televisor identificándose con las experiencias y testimonios videográficos de otras chicanas desarraigadas. La dificultad con la que se expresa en español un rostro de claros rasgos latinos es todo un *puzzle* chocante en su nuevo entorno, y que ella misma no consigue armar. Su amiga Jane ha cruzado la frontera hacia el sur en busca de aventuras, de experiencias más auténticas y excitantes que las que su país parece ofrecerle, encarnadas en la atracción sexual por Felipe, el campesino sobre el que proyecta todos los imaginarios arquetípicos del latino como virtual amante, y el descubrimiento de una joven indígena (con una puesta en escena empapada de «realismo mágico») que despierta su deseo de convertirse en escritora. Jane aglutina, así, toda una serie de tópicos asociados a los imaginarios edénicos sobre el mundo primigenio del sur. Finalmente, la mexicana Serena se dispone a emprender una nueva vida, después de la muerte de su marido (cuyas claves no se nos desvelan), abriendo un estudio fotográfico en Tijuana y lidiando con una cotidianidad familiar marcada por la ausencia del padre. Ninguno de los personajes femeninos manifiesta deseo alguno de cruzar la frontera en dirección norte, no así Felipe y Julián, el hijo de Serena, personajes masculinos que en la película protagonizarán el segmento narrativo de migración clásica. El film construye entonces un tríptico de problemáticas identitarias femeninas con la frontera como referente, reincide en referentes conocidos como un nuevo panóptico que antes que desestabilizar imaginarios o arquetipos opera desde el desplazamiento del discurso hacia su re-formulación femenina, invirtiendo la enunciación hegemónica habitualmente masculina, a veces como mera, pero significativa, transposición de roles de género.

III. Híbridos y mutantes en el *mainstream* ¿los nuevos mestizos?

El cine de Lourdes Portillo o el de María Novaro, al igual que muchas de las manifestaciones cinematográficas alternativas a la hegemónica, buscan y construyen un/a espectador/a en los márgenes de la industria cinematográfica y cultural, más allá de los regímenes clásicos de la identidad. En el recorrido de los márgenes al *mainstream* que Luis Valdez, una de las figuras emblemáticas del cine chicano, realizó entre *Zoot Suit* (1981) —experimental en su lenguaje, contundente en su crítica al sistema angloamericano y con completo dispositivo discursivo sobre la asimilación— y *La Bamba* (1987), orientada ya a un público masivo, las formas fílmicas, la construcción de los relatos y de los personajes se domesticaron para hacerlos asimilables por la industria y por el espectador medio.

Mientras, los públicos populares de un lado y otro de la frontera encontraron otros lugares donde satisfacer procesos de identificación o de reconocimiento: las películas de la India María (la inocente y, al mismo tiempo, astuta indígena mexicana enfrentada con

la modernidad americana),¹⁶ o las producciones de bajo presupuesto realizadas en zonas limítrofes de la línea tanto en México como en Estados Unidos por sistemas de producción familiar, con el género ínfimo de la *narcofichera* como máximo exponente, películas fronterizas por excelencia que amalgaman todos los estereotipos y géneros posibles. Las estrellas de estas películas —que en muchas ocasiones pasan directamente a la distribución en vídeo— se disputan con las estrellas clásicas del cine mexicano (Dolores del Río, María Félix, Pedro Infante, Pedro Armendáriz, Cantinflas o Tin Tan) los primeros puestos en las tiendas de alquiler de la frontera norte, pero gozan igualmente de una amplia distribución en México, América Latina y Estados Unidos en su conjunto, un floreciente negocio en los márgenes de la industria oficial que ha venido a ocupar, por la puerta de atrás, un lugar dejado por los cines populares nacionales latinoamericanos.¹⁷

Precisamente para este mercado videográfico en español estaba pensado originalmente el primer largometraje de Robert Rodríguez, *El Mariachi* (1993), y ese cine fronterizo inspiraba también su sistema de producción de bajo coste. Robert Rodríguez irrumpía en el cine contemporáneo para convertirse en la figura más interesante de un nuevo tipo de guerrillero latino dentro del sistema: mexicano-americano de San Antonio, miembro de una nueva generación que se confiesa incapaz de dialogar con «la vieja guardia» del chicanismo y que afirma la vocación de inscribir sus señas de identidad en el *mainstream*, haciendo que todos los niños del mundo asuman sin mayor problema que los pequeños héroes de *Spy Kids* (2001) pueden llamarse Carmen y Gregorio Cortez.¹⁸

Más allá de sus estrategias de subversión implícita dentro del sistema frente al discurso político explícito de las generaciones anteriores, lo que nos interesa de «sus» películas¹⁹ es la forma en que lo intercultural se manifiesta como hibridación genérica absoluta, al igual que se mestizan en nuevos crisoles las temáticas e iconos del imaginario fronterizo. Como analiza Ramírez Berg en *Latino Images in Film*, *El Mariachi* se apropiaba de narrativas y figuras del cine de artes marciales de Hong Kong ya hibridado en el cine de acción de Hollywood,²⁰ pero transgrediendo algunas de sus convenciones para depurar sus improntas más reaccionarias y transmutar el pseudo-espiritualismo que moviliza la energía sobrehumana de sus héroes en la fuerza de la tradición (la herencia musical y la devoción a las raíces culturales), mientras salpicaba el film de críticos giros sutiles en torno a la masculinidad o a la corrupción y la explotación de trabajadores en la frontera. Y en *Abierto hasta el amanecer* (*From Dusk Till Dawn*, 1996) el *tandem* Tarantino-Rodríguez realizará no sólo un trepidante baile de géneros cinematográficos —desde la *road-movie* a la acción del film de fuga para aterrizar en el terror de corte vampírico—, sino una relectura de la frontera, donde la iconografía y el simbolismo que en busca del originario Aztlán desarrollara el movimiento chicano de los sesenta y setenta muta encarnándose en el cuerpo de Satanico Pandemonium (Salma Hayek). Si el icono cinematográfico del chicanismo bienpensante, Edward

16. Véase Carmen Huaco-Nuzum, «Ni de aquí, ni de allá: Indigenous Female Representation in the Films of María Elena Velasco», en Noriega (ed.), *Chicanos and Film*, op. cit., pp. 127-138.

17. Cf. Norma Iglesias, op. cit. y María S. Arbeláez, «Low-Budget Films for Fronterizos and Mexican Migrants in the United States», en Andrew Grant Word (ed.), *On the Border: Society and culture between the United States and Mexico*, Lanham, MD, SR Books, 2004, pp. 177-197.

18. Véase sobre todo ello la entrevista de Ramírez Berg a Robert Rodríguez en *Latino Images in Film*, op. cit.

19. Tiene un peculiar acuerdo con la industria: por cada película que dirige «para el estudio» (*The Faculty*, *Spy Kids* 2), éste producirá cuatro de «las suyas». Cf. entrevista citada en nota anterior.

20. Y en el fronterizo, con títulos como *El chicano karateca* (Federico Curiel, 1977), donde dos chicanos vengan a golpear limpio el tráfico de carne humana de sus hermanos de sangre en la frontera. Cf. Norma Iglesias, op. cit., pp. 46-47.

James Olmos, encarnaba en el *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott el rostro y la palabra ininteligible del híbrido por antonomasia en esta distopía proyectada sobre la ciudad de Los Ángeles, Salma Hayek, construida desde de la mitología azteca como diosa de calaveras y serpientes y los ritos de vampirismo y cultos de sangre que Rodríguez rastreó en la historia mexicana, es la nueva mestiza, «vampiresa», de la frontera. Satánico es la heredera de una estirpe de sacerdotisas que ha re-convertido su templo en ese bar siniestro perdido en el desierto al que atrae a sus víctimas y en que consuma la venganza de la Latina sobre los hombres blancos.

El cine es una suerte de espacio fronterizo que deviene autosuficiente e independiente de tradiciones fílmicas nacionales para el cruce de referencias genéricas, temáticas y culturales. De ahí que Álex de la Iglesia, a la estela de Robert Rodríguez, amalgame en *Perdita Durango* (1997) los géneros fronterizos clásicos (el *western*, la acción policíaca de persecución de narcotraficantes y fuga de asesinos por la frontera) y las narrativas posmodernas («asesinos natos»), personajes como la chicana sin raíces (Perdita Durango/Rosie Pérez) y el héroe (Romeo Dolorosa/Javier Bardem) con supuestos poderes sobrehumanos —hacerse invisible para cruzar la frontera— que practica sangrientos rituales de orígenes inciertos, todo ello aderezado de una violencia sexual que parodia los estereotipos de atracción erótica anglo-latina como un elemento más para victimizar a esos gringuitos rubios trasmigrados del género de terror adolescente. En ella, el cuerpo de Bardem se convierte en heterotopía de tropos diversos: las alteraciones físicas en el ritual, como nieto de una bruja caribeña; y las cicatrices que exhibe como huellas del pasado que constituye su paradójica identidad, una, de asta de toro, como hijo de un caballero español, y otra, resultado de las escaramuzas bélicas en Beirut, estigma del precio que, como marines o mercenarios, muchos latinos han pagado por la asimilación durante años dentro y fuera de la pantalla.

Estos mutantes e híbridos contemporáneos, que llevan tatuada la frontera, son el exponente más radical de las negociaciones que el cine comercial de nuestros días acomete con una tradición fílmica ya planetaria y los desafíos de un mundo en el que las antiguas líneas de demarcación parecen haber perdido su sentido.

AGRADECIMIENTOS

A Marina Díaz, Gonzalo Díaz Migoyo y Nieves Moreno.